

Posibilidades de desbordamiento espacial en la comedia: Luis Vélez de Guevara, entre romances y romancero

DANIELE CRIVELLARI
Università di Trento

En los últimos años un renovado interés por el andaluz Luis Vélez de Guevara ha permitido arrojar nueva luz sobre diferentes aspectos de su vida y obra, rescatándolo del peligroso e injustificado olvido al que se le había relegado durante mucho tiempo, a partir sobre todo del siglo XIX. Vélez, autor del «rumbo, el tropel, el boato» de los que hablara Cervantes en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1998: 93), fue considerado a menudo como el dramaturgo que «gusta[ba] mucho de la bambolla y del aparato teatral», como afirmaba Alberto Lista en 1844¹, excesivamente atento a los efectos escénicos y escenográficos, en detrimento de los aspectos más exquisitamente poéticos de la palabra teatral. En efecto, el estudio del corpus dramático veleciano y de su *usus scribendi* pone sin duda de manifiesto la importancia que el autor concede en numerosos casos a los aspectos visuales de la representación, buscando soluciones que a veces desbordan en un evidente –aunque, eso sí, nunca gratuito– efectismo.

Sin embargo, sería restrictivo considerar al ecijano simplemente como autor de la búsqueda de la espectacularidad, del «rumbo» y del «boato». Objetivo de estas observaciones es de hecho demostrar como en el astigitano había, al contrario, una profunda conciencia de la importancia de la palabra en ámbito dramático y de las funciones que esta podía cumplir: algunas técnicas de estructuración y creación del espacio en sus piezas, como veremos, se basan en estrategias que nada o poco tienen que ver con su supuesta afición exclusiva por los efectos visuales. En particular, es interesante el uso que hace Vélez de un fenómeno cultural y literario que, a juzgar por el análisis de sus piezas,

1. Sobre esta cita y la recepción crítica de Vélez en el siglo XIX véase Profeti (1992: 269-271).

debió de conocer muy bien, el romancero, y las posibilidades que la inserción de romances en la comedia ofrece también en relación con la ampliación del espacio teatral². Su escaso interés por las comedias de capa y espada³ y el tratamiento de temáticas de ámbito épico-histórico determinaron una natural y sensible influencia del romancero sobre su producción; el autor astigitano, como nuestras recientes investigaciones han permitido observar (Crivellari, 2008), echa mano en muchísimos casos del caudal romanceril, a través del cual muchos materiales narrativos de carácter legendario o histórico se habían depositado en la memoria popular.

Romances, memoria popular y teatro

El fenómeno del romancero, a lo largo de varios siglos de evolución y difusión en todos los estratos de la sociedad había producido una interesantísima sedimentación de conocimientos en la cultura española, creando un patrimonio de temas, figuras e historias colectivamente conocido y compartido, que en otro lugar definimos como un «tejido mnémico popular» (Crivellari, 2008: 13)⁴. A este caudal los dramaturgos áureos, sobre todo a partir de Lope⁵, recurrieron frecuentemente en un interesante juego de remisiones intertextuales para cuya cabal comprensión es imprescindible tener en cuenta la participación del público, ya que los mecanismos de reescritura dramática de estas composiciones presuponían un conocimiento previo por parte de los espectadores del hipotexto al que se hacía referencia –condición, esta, que hoy ha desaparecido, y hace que estas alusiones resulten poco inteligibles para el público moderno.

El romance, en efecto, ahondaba sus raíces en la oralidad, fundando en la repetición a través del canto, de la voz y del oído su pervivencia –la pidaliana vida «en variantes»– en la memoria popular. Las alusiones a la tradición romanceril podían concretarse en citas mínimas (pocos versos, o incluso algunas palabras) sacadas de algún romance viejo, brindando a los autores la posibilidad de despertar en la mente de sus espectadores mundos enteros ya literariamente codificados; como afirma Profeti a este respecto, «l'allusione al *romancero*, a tutto un vasto campo di leggende e tradizioni che gli spettatori ben conoscevano, era capace di suscitare una immediata reazione, di evocare incisivamente tutto un clima ed un ambiente» (1965: 91). En este sentido el corpus dramático veleciano aparece como un impresionante e interesantísimo acervo de remisiones intertextuales; las técnicas de reescritura son amplias y heterogéneas, y representan no sólo un ámbito temático de referencia, sino que llegan a constituir una auténtica modalidad de percepción y representación de la realidad, una manera de «hacer teatro».

Las funciones desarrolladas por estas estrategias, que implican una participación *activa* de los espectadores a nivel mental e imaginativo, exigen poner especial atención al contexto performativo de las representaciones de la época. En particular, a través de

2. Utilizo aquí la terminología propuesta en el trabajo de Rubiera Fernández (2005: 81-97), al que remito.

3. Véase a este propósito el estudio de Vega García-Luengos (2005).

4. Véanse también las observaciones de Swislocki que, por su parte, considera el romancero como un «agente de estructuración de una consciencia histórica» (Swislocki, 1993: 977).

5. Véanse, entre otros, los estudios de Moore (1940) y Swislocki (1993 y 1996).

la alusión a ese tejido mnemónico popular, se vislumbran interesantes posibilidades de ampliación del espacio teatral: además de las más conocidas formas de desbordamiento físico (como por ejemplo el de los actores fuera del tablado, antes mencionado) y las obtenidas por medio de la palabra (por ejemplo el «desbordamiento expresivo» de soliloquios y apartes⁶, o los aún más evidentes casos de ticoscopia⁷), la inserción de romances en la comedia permite incrementar el ámbito de referencia de la pieza gracias a las alusiones a materiales extremadamente conocidos, estableciendo estrechas –y para la época evidentes– relaciones entre los argumentos de las obras y los «mundos literariamente codificados» del romancero⁸. Se trata de una estrategia que se enmarca dentro de los casos de creación del espacio a través de la palabra, y que sin embargo conlleva posibilidades más amplias, ya que no sólo hace hincapié en el carácter alusivo u ostensivo de la palabra (como en los casos de descripciones de lugares que quedan fuera del tablado, etc.), sino que utiliza una tipología de palabra –la romanceril– cuyo carácter connotativo e inferencial es uno de sus rasgos más distintivos. La alusión a ese corpus cultural y mnemónico comúnmente compartido, junto a la aportación imaginativa del público dentro del círculo hermenéutico, permitiría de hecho ensanchar el ámbito de referencia de la obra a un espacio que podríamos definir imaginativo, aunque no por eso menos importante, y que al contrario influye a menudo de manera significativa en la estructuración y en desarrollo argumental de la obra.

El análisis de algunos casos en este sentido paradigmáticos permite observar el funcionamiento y las funciones desempeñadas por este juego de remisiones intertextuales al que Vélez invita –y en el que involucra– a sus espectadores.

Estrategias y funciones de las inserciones romanceriles

La comedia *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*, cuyo argumento se centra en la historia de amor entre don Pero, privado del rey Sancho, y la hermana de éste, Blanca de Castilla, constituye un primer ejemplo de estas modalidades de reescritura. Vélez inserta una canción en el clímax de la pieza, es decir, en el momento en que el protagonista es arrestado por el rey a causa de su amor por la infanta. Preso en su celda, don Pero escucha cantar «muy adentro» (Jor. III, acot. Dd)⁹ un romance que los espectadores del siglo XVII no hubieran tardado en reconocer, pues que se trata de uno de los más conocidos de la época, «Alterada está Castilla».

*El conde don Pero Vélez y don
Sancho el Deseado*

Romance «Alterada está Castilla»¹⁰

6. Ver Orozco Díaz (1983: 144-160). Aurelio González habla muy acertadamente a este propósito de «escenografía de palabras» (2006: 65).

7. Ver Arellano (1999: 229-230) y Rubiera Fernández (2005: 92).

8. No nos adentraremos aquí en la cuestión relativa al espacio en la comedia del Siglo de Oro desde una perspectiva semiótica, por haber sido este tema objeto de análisis en algunos importantes coloquios y estudios, a los que remitimos en la bibliografía.

9. Para ésta y las sucesivas citas de la obra nos basamos en la edición de Manson y Peale (Vélez de Guevara, 2002b).

10. Recogido en el vol. XVI de Durán (1945: 4). Es el romance n. 919.

CANT.	<i>Alterada está Castilla por un caso desastrado, que al Conde don Pero Vélez hallaron dentro en palacio con una hermana carnal de don Sancho el Deseado. Doña Blanca era su nombre, de la hermosura milagro.</i>	<i>Alterada está Castilla por un caso desastrado, que el conde don Pero Vélez en palacio fue hallado con una prima carnal del rey Sancho el Deseado.</i>	(vv. 1-6)
	(Jor. III, vv. 2980-2987)		

Vélez acomoda el contenido del texto tradicional a las exigencias de su comedia, modificando algunos elementos –la amante del conde, por ejemplo, de «prima carnal» pasa a ser «hermana» del rey–, aunque manteniendo reconocible la fuente hipotextual. El ecijano, además, añade a la canción dos versos que no están presentes en el texto romanceril, mencionando explícitamente el nombre de la Infanta; objetivo de esta operación sería el de establecer una estrecha conexión entre la historia narrada en la canción tradicional y el argumento de la comedia.

Por una parte, el romance adquiere por lo tanto una función sinóptica, ya que gracias a la canción el dramaturgo presenta un resumen de los hechos que han tenido lugar hasta ese momento en el escenario; por otra parte, aludiendo a una composición extremadamente conocida y gracias al poder evocador de la palabra romanceril, Vélez confiere un gran dramatismo a la escena por medio de la relación que se establecería entre los acontecimientos escenificados y el «caso» de Pero narrado en el romance. La canción, en efecto, traería a la memoria de los espectadores el trágico desenlace de la historia del conde, que –según la versión tradicional– muere después de sufrir horribles torturas. En virtud del carácter alusivo del romance, y después de asistir a la condena del conde por parte del rey en el tablado (Jor. III, vv. 2876-2896), con toda probabilidad el público imaginaría la inminente muerte del protagonista; romance y música contribuyen de este modo a reforzar las expectativas de los espectadores.

En la continuación de la canción Vélez inserta otra referencia a esta composición, añadiendo asimismo una alusión a uno de los romances más conocidos sobre la figura de Bernardo del Carpio, «En los reinos de León».

	<i>El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado</i>	Romances «En los reinos de León» (RL) ¹¹ y «Alterada está Castilla» (AC)
CANT.	<i>Mándale prender el Rey y poner a buen recado. Toda la corte le llora, que era de todos amado. Sentencialle quiere a muerte sin escuchalle don Sancho, emparedando primero a doña Blanca en su cuarto.</i>	<i>Mandó el Rey prender al Conde y ponerle muy gran guarda.</i> (RL, vv. 15-16) <i>A muerte le ha condenado.</i> (AC, v. 16)
	(Jor. III, vv. 2992-2999)	

11. Durán, vol. X (1945: 417-418). Es el romance n. 619.

La alusión a este romance –del que Vélez cita varios versos también en la segunda jornada, como veremos– permite otra vez remitir indirectamente a unos materiales tradicionales, a personajes y en definitiva a una fábula que no es explicitada en el texto y que sin embargo quedaría muy clara para los oyentes. El dramaturgo pone implícitamente de relieve las analogías existentes entre la historia del legendario héroe medieval y la que se ha desarrollado hasta ese momento ante los ojos de los espectadores: también el romance, de hecho, se centra en el enamoramiento de un conde (el de Saldaña, en este caso) por la hermana de un rey (Alfonso «el Casto»), la infanta Jimena, y en la consiguiente ira del soberano, que manda encarcelar al conde. Vélez utiliza hábilmente el parecido temático entre los dos hipotextos tradicionales (el de don Pero y el relativo a Bernardo del Carpio) y la comedia, fundiendo en un sólo romance alusiones que –estableciendo paralelismos con historias distintas– permiten ensanchar el ámbito de referencia de la pieza y en definitiva su marco espacial. La destreza con la que el ecijano mezcla romances de tema heterogéneo en una misma escena ofrece además una clara muestra de su amplio conocimiento de los materiales narrativos de la tradición oral.

La referencia aparentemente arbitraria a algunos versos del romance «En los reinos de León» en la tercera jornada se explica, como se ha dicho, con la introducción en el segundo acto de buena parte de la misma composición. Mientras la Infanta está comiendo con su hermano el rey, la criada Elvira entona una canción que sin duda despertaría la «memoria tradicional» de los espectadores respecto a este romance tan conocido; de nuevo Vélez modifica oportunamente el texto original para adaptarlo a las exigencias de la comedia, añadiendo además algunos versos que no se encuentran en ninguna de las versiones antiguas del texto, y parecen por lo tanto ser una aportación original del ecijano.

*El conde don Pero Vélez y don
Sancho el Deseado*

Romance «En los reinos de León»¹²

ELV. *En Castilla y en León
el casto Alfonso reinaba.
Hermosa hermana tenía,
doña Jimena se llama.
Hase enamorado de ella
ese conde de Saldaña,
el más galán caballero
que ciñó en Castilla espada. [...]
No estaba engañado el Conde,
porque si amaba a la Infanta,
con amorosos extremos
ella mucho más le amaba:
Los pensamientos se dicen
por los ojos con las almas,
llegando a la posesión*

En los reinos de León
el casto Alfonso reinaba:
hermosa hermana tenía,
doña Jimena se llama.
Enamorárase de ella
ese conde de Saldaña,

más no vivía engañado,
porque la Infanta lo amaba.
Muchas veces fueron juntos,
que nadie lo sospechaba.
(vv. 1-10)

12. *Ibidem*.

de las dichosas esperanzas.

A pesar de mil envidias

los hurtos de amor gozaban.

(Jor. III, vv. 2287-2294, 2299-2308)

La sucesiva intervención de Manrique de Lara («el romance de Jimena / y del conde de Saldaña, / sátira de tus ofensas / y ejemplo al Conde y a Blanca», Jor. II, vv. 2387-2390) explicita una vez más la ya evidente semejanza que cada espectador de la época observaría entre la historia de Pero Vélez y la del conde de Saldaña.

El empleo de romances como técnica de consolidación del argumento de la obra es un recurso frecuente en la producción dramática de Vélez; la relación con la tradición romanceril adquiere entonces un papel relevante también por lo que afecta al plano estructural de la comedia, a través de las expectativas que el dramaturgo consigue despertar en los espectadores¹³. Nivel mimético y diegético se entrelazan de manera interesante: además de ser un elemento de soporte para la trama de la obra, de hecho, no hay que olvidar el fuerte valor evocador del romancero en relación a las historias, personajes y ámbitos compartidos que forman ese «tejido mnemónico popular» arriba mencionado. Si la cita literal de versos de una composición tradicional permite establecer un paralelismo directo con la historia representada sobre las tablas, la inserción –no siempre muy evidente– de partes de romances evoca inmediatamente un ámbito de referencia temático que autor y público, como ya se ha dicho, comparten. Entre la acción escénica y el texto romanceril citado o evocado se establece una correspondencia directa, que por analogía o contraste carga la trama de significados ulteriores, y que el texto dramático no vehicula de manera explícita, menos aún para el espectador moderno. En este sentido se observa un desbordamiento espacial (esto es, la ampliación a lugares imaginativos codificados y compartidos distintos de los escenificados) evidente para el público de los corrales del siglo XVII.

A un parecido juego de remisiones intertextuales Vélez recurre en *Reinar después de morir*¹⁴, otro texto que muestra de manera muy clara el papel que la estimulación de la memoria de los espectadores con respecto a la tradición romanceril desarrolla en la obra del ecijano también a nivel estructural. En la tercera jornada del drama, significativamente pocos instantes antes del descubrimiento por parte del príncipe de la muerte de su amada y del consiguiente trágico desenlace, Vélez incluye una canción en el clímax de la acción. Los espectadores acaban de asistir a la condena a muerte de la inocente Inés, que el rey Alonso entrega a los sicarios Egas Coello y Álvar González para garantizar la estabilidad de su reino; una larga intervención de la protagonista para mover a piedad el soberano, además, contribuye a aumentar el sentido trágico del momento, que Vélez interrumpe y deja en ese momento inconcluso. En la escena siguiente aparece Pedro

13. Tal es el caso, por ejemplo, de *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas*, donde el romance influye de manera relevante en la comedia ya a partir del paratexto, formando el *incipit* del romance parte del título. Sobre las funciones de las inserciones romanceriles en esta obra véanse Vélez de Guevara (2007: 13-30) y Crivellari (2008: 199-211).

14. Para todas las citas de esta obra nos basamos en la edición a cargo de Manuel Muñoz Cortés (Vélez de Guevara, 1976).

que, sin saber lo sucedido, y cansado de esperar a su amante, se encamina hacia su finca. En ese momento salen algunos condes vestidos «de luto» para comunicarle la imprevisible muerte del rey; justo cuando el dolor por la pérdida del padre parece dar paso a la esperanza de un futuro feliz junto a su amada, una voz entona el romance «¿Dónde vas el caballero», que anuncia la muerte de Inés. La canción levanta inmediatamente las sospechas de Pedro, y su trágico presentimiento es confirmado pocos instantes después, cuando la Infanta Blanca sale al escenario para informarle del asesinato de la protagonista. La composición en la que se basa el ecijano es el conocido «Romance del Palmero», uno de los más antiguos de la lírica tradicional española, y del que nos han llegado al menos ocho versiones anteriores a 1650 (Morley, 1922: 300).

Reinar después de morir

Romance «Yo me partiera de Francia»¹⁵

CANT. ¿Dónde vas el caballero,
dónde vas, triste de ti?,
que la tu querida esposa
muerta está que yo la vi.
Las señas que ella tenía
bien te las sabré decir:
su garganta es de alabastro
y sus manos de marfil.
(Jor. III, vv. 552-559)

¿Dónde vas el escudero,
triste, cuydado de ti?
Muerta es tu enamorada,
muerta es, que yo la vy,
ataút lleba de oro,
y las andas de un marfil,
la mortaja que llevaba
es de un paño de París
las antorchas que le lleban,
triste yo les encendy.
(vv. 11-20)

El núcleo temático del romance se centra en el encuentro con un peregrino que le comunica la muerte de su amada; después de la caída de caballo o del desmayo del protagonista producidos por la noticia, algunas versiones añaden también la aparición del espectro de la difunta, que exhorta a su amado a empezar otra vida y encontrar a «otra amiga». Aunque ninguna de las versiones que han llegado hasta nosotros corresponde exactamente a la que el dramaturgo introduce en su obra, todos los elementos estructurales y temáticos mencionados en la canción o incluidos en la pieza hincan sus raíces en la tradición romanceril: la pregunta inicial al caballero, su desmayo, la muerte de la enamorada, y las características («las señas») que permiten su reconocimiento.

Una vez más la inserción de una canción en el entramado de la comedia permite estimular y despertar la imaginación de los espectadores, que reconocerían la alusión al asunto tradicional, y no sólo observarían la estrecha relación que la historia tradicional guarda con lo que está ocurriendo en la trama, sino que automáticamente reconstruirían mentalmente figuras, hechos, esto es: una fábula conocida y colectivamente compartida. Vélez estimula la memoria tradicional del público a través del caudal romanceril para conferir a su historia un sentido trágico y anticipar la noticia de la muerte de la protago-

15. En Morley (1922: 299). Otra versión del mismo romance, con variaciones mínimas, se encuentra en Alvar (1969: 900).

nista: a nivel estructural, en efecto, la canción, ensanchando el ámbito de referencia a la historia del palmero (aunque sin mencionarla de manera explícita), adelanta en la mente de los espectadores la ejecución de la protagonista y su trágico fin.

Conclusiones

Como observaba Á. Valbuena Prat (1974: 487) a propósito de las características generales del teatro del ecijano, «Vélez escoge los temas legendarios más poéticos, para interesar a un público saturado de romancero y de relatos orales de Edad Media transformada». En realidad, como se ha tratado de demostrar, el autor no sólo elige a menudo para sus obras materiales vehiculados a través del romancero, sino que por medio de las reminiscencias romanceriles consigue envolver al público en un interesante juego de remisiones intertextuales, un juego que no podría explicarse sin la participación *activa* de los espectadores en el reconocimiento y en la correcta descodificación de las alusiones. Este proceso, que forma parte integrante del *usus scribendi* del dramaturgo¹⁶, muestra el valor fundamental de las inserciones romanceriles, que permiten incrementar el espacio de la representación haciendo hincapié a un tiempo en el potencial imaginativo de la palabra romanceril y en ese «tejido mnemónico popular» colectivamente compartido.

Vélez, dramaturgo del «rumbo» y del «boato», se nos revela en este sentido como un autor diferente, extremadamente atento a las posibilidades ofrecidas por la palabra dramática. Las estrategias de reescritura del caudal romanceril, de hecho, pueden explicarse no tanto como un intento de solucionar problemas prácticos de la puesta en escena, sino como respuesta a una refinada sensibilidad poética, una voluntad de profundizar en el potencial expresivo de la palabra teatral. Un análisis que considere la incidencia del fenómeno romanceril sobre el dramaturgo astigitano permite arrojar una luz diferente –sin duda más proficua– sobre su producción dramática, y apreciar de manera más equilibrada su aporte en el panorama literario del siglo XVII. De no ser así, el estudio del teatro de Vélez adolecería de uno de sus elementos más intrínsecos y distintivos: si por un lado el frecuente empleo de romances es uno de los aspectos más evidentes, por otro la profunda influencia que el género romanceril ejerce sobre este autor caracteriza su aproximación al lenguaje teatral. El romance, que para Vélez constituye una forma de percepción y representación de la realidad, de las leyendas y de los episodios de la historia española, influye fuertemente tanto a nivel temático como estilístico y estructural.

Aún prescindiendo de las observaciones acerca de las diferentes estrategias y de las funciones de la reescritura de romances, en conclusión, la consideración del fenómeno romanceril implica una reflexión más amplia sobre la peculiar capacidad veleciense de concebir la escritura dramática (y la literaria en general) como una interacción continua entre géneros, que es en primer lugar una interacción entre diferentes formas de percibir la realidad. A la luz de esta nueva forma de *inventio*, el valor del ecijano reside precisamente en la incesante y hábil oscilación entre narración y representación, en un complejo

16. Entre muchas otras, también las obras *El espejo del mundo*, *La romera de Santiago*, *El lucero de Castilla y luna de Aragón*, *Reinar después de morir*, *Más pesa el rey que la sangre*, *El verdugo de Málaga* y *El Alba y el Sol* presentan inserciones tomadas de romances viejos. Véase Crivellari (2008: 159-167).

mecanismo en que la mimesis dramática paradójicamente no puede prescindir de la 'teatralidad' de la diégesis romanceril. Mientras el romance, un género eminentemente narrativo, narra el mundo dramatizándolo, el teatro de Luis Vélez lo dramatiza narrándolo.

Bibliografía

- ALVAR, M. (1969): *Poesía española medieval*. Barcelona, Planeta.
- ARELLANO, I. (1999): *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos.
- CERVANTES, M. de (1998): *Entremeses*. Ed. Nicholas Spadaccini. 13a ed. Madrid, Cátedra.
- CRIVELLARI, D. (2008): *Il romance spagnolo in scena. Strategie di riscrittura nel teatro di Luis Vélez de Guevara*, Roma, Carocci.
- DURÁN, A. (1945): *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Atlas, Madrid, 2 vols. (X y XVI).
- GONZÁLEZ, A. (2006): «La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*. (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005). Ed. Anthony Close. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 61-75.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J. (2005): «Ticoscopia, espacio y tiempo en los torneos caballeresco de Luis Vélez» en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 73-92.
- MOORE, J. A. (1940): *The Romancero in the Chronicle-Legend Plays of Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- MORLEY, S. G. (1922): «El romance del «Palmero»». *Revista de Filología Española*, IX, pp. 298-310.
- OROZCO DÍAZ, E. (1983): «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte», en *Calderón. Actas del «Congreso internacional sobre Claderón y el teatro español del Siglo de Oro» (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, vol. I, pp. 125-164.
- PEALE, C. G. y URZÁIZ TORTAJADA, H. (2003): «Vélez de Guevara», en *Historia del teatro español*. Ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, vol. I, pp. 929-959.
- PEALE, C. G. (2004): «Luis Vélez de Guevara, casos de cortesanía histórica y de ingenio efímero», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Barcelona, Anthropos, pp. 77-88.
- (2007a): «Conflagraciones teatrales: fichas para una poética de la guerra en la Comedia Nueva (Cajón LVG)», en *Guerra y paz en la comedia española. Actas de las XXIX Jornadas de teatro clásico de Almagro. Almagro, 4-6 de julio de 2006*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 49-85.
- (2007b): «Luis Vélez de Guevara, una vida singular del barroco español», en *Écija, ciudad barroca (III). Ciclo de conferencias*, Écija, Excmo. Ayuntamiento de Écija, pp. 7-56.

- PROFETI, M. G. (1965): «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», en *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, Università, pp. 47-174.
- (1992): *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Verona/Kassel, Università/Reichenberger.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. (1994): *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, J. (2005): *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros.
- SWISLOCKI, M. (1993): «Romancero y comedia lopesca: formación de una conciencia histórica en la España áurea», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Ediciones Universidad, vol. II, pp. 977-985.
- (1996): «Lope de Vega entre romancero y comedia: *El conde Fernán González*», en *Mira de Amescua en candelero: actas del congreso internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994)*, ed. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, vol. II, pp. 497-506.
- VALBUENA PRAT, A. (1974): *Historia de la literatura española*. 8ª ed. Barcelona, Gustavo Gili.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (2005): «La comedia de capa y espada de Luis Vélez de Guevara: «Correr por amor fortuna»», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 373-395.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L. (1652): *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera (BNE, R/30986).
- (1976): *Reinar después de morir. El diablo está en Cantillana*. Ed. Manuel Muñoz Cortés, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1997): *La serrana de la Vera*. Ed. Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra.
- (2002a): *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*. Ed. William R. Manson y C. George Peale, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta.
- (2002b): *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado*. Ed. William R. Manson y C. George Peale, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta.
- (2002c): *El espejo del mundo*. Ed. William R. Manson y C. George Peale, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta.
- (2007): *Si el caballo vos han muerto, y blasón de los Mendozas*. Ed. William R. Manson y C. George Peale, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta.